3 1761 06776597 4

Б. АРОНСОН

# МАРК ШАГАЛ

ND
699
C5A76
1923
c.1
ROBARTS

Б. АРОНСОН

# МАРК ШАГАЛ

ПЕТРОПОЛИС
1923

Настоящая книга отпечатана для
издательства „Петрополис“
в августе 1923 г. в типографии
Зинабург и Ко. в Берлине.

Alle Rechte, insbesondere das
der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1923 by Petropolis-Verlag A.-G.

LIBRARY
DEC 16 2005
UNIVERSITY OF TORONTO

# ЧУТЬ-ЧУТЬ

(О МАРКЕ ШАГАЛЕ)

LIBRARY
DEC 16 2005
UNIVERSITY OF TORONTO

ДВА различных подхода к живописному творчеству: Сезановский и Гойевский. Два противоположных мира, два различных способа мышления, разделяющие и весь мир художников на две категории.

К первой принадлежат — строители, смысл и цель творчества которых — расширение возможностей формальных, нахождение способов для разрешения новых проблем; наиболее существенное у них — композиционный момент. Другая категория — эмоционалисты. Это те, для которых основное—эмоциональное начало: нахождение в матерьяле живописи своей человеческой личности, своего отношения к вещам в природе, ко всему миру, закрепление своих житейских, реальных переживаний. Интерес к матерьялу у них эгоистически-заинтересованный, — они не обоготворяют матерьял, как самоцель; для нас в их творчестве источником наслаждения является внутренняя организованность, обусловленная индивидуальным мироощущением художника, — тайна, заражающая нас трепетом его дыхания.

Психологичность такой живописи очевидна. Но это психологичность живописного, а не литературного свойства, ибо подобного рода эмоции только живописным матерьялом и охватываются. Гойя, Босх, Балдунг Грин, Брейгель,

Кранах, Руссо, Шагал — не поэты, не драматурги и не философы, — они живописцы, но живописцы другой стихии, чем формалисты-изобретатели.

Изобретатели — это вехи истории, те станции, по которым проходит время. Это те, у которых есть заслуги перед прогрессом: те, чьи имена, как козыри выдвигаются всякий раз, когда идет речь о новом, современном—все равно в XV или XX веке. Это Коперники и Эйнштейны. Это строители, язык которых — формальности. Они выдвигают новые очередные задачи, проблемы, дающие толчки, направляющие живописное мышленье эпохи. Они создают новые взаимоотношения частей матерьяла, доказывают их необходимость: диктуют моду на основные идеи, на новую логику живописного построения. Изобретателями навязывались человеческому ассоциативному восприятию все модусы, все мерки, все требования, которые предъявляет эпоха, чувствуя и сознавая их, как требования живописной культуры. Рычагами таких революционных идей разрушались иллюзии привычек, воспитания, ломались все старые каноны и рецепты для того, чтобы вложить в руки эпохи новые. Это называлось „переоценкой ценностей". Уж так ассоциативно устроен аппарат восприятия и так неумолимы требования времени, требования на внешнюю глазную культуру, на ремесло, уменье.

Всякая эпоха выдвигала свое основное: одну, две главные задачи, вокруг которых группировались другие, более мелкие. Так, основной проблемой Ренессанса была перспективная композиция; импрессионизм выдвинул проблему чистоты и цветосилы спектрально-чистых, несмешанныхъ красок; кубизм — структуру исследуемых вещей, объектов, их изначальную геометрическую форму, изучение законов, по которым они построены; супрематизм культивировал живописную поверхность (фактуру); футуризм — проблему движения.

Но облик эпохи и запросы ее создаются в результате работы интерпретаторов, популяризаторов.

Ведь редко встречаются люди, могущие определить ценность исторического события в момент, когда оно происходит, способные воспринять говорящего на новом языке, не как косноязычного.

Подлинные пионеры, изобретатели, часто являются предметом эксплоатации, импульсом нового творчества, разрабатывающего их идеи, создающего далее метод, школу, рецепт.

Ведь не понимали, в момент их создания, — холстов Сезана или Матисса; и Брака поняли благодаря его более сильному товарищу — Пикассо, и Дегá оценили после Домье и Тулуз-Лотрека. Верность мысли, ее убедительность мы ощущаем лишь тогда, когда она, прожеванная временем, изложенная многократно, выбивает из наших рук старые мерки.

Изобретатели, перерастающие свое время, понятны немногим. Только после того, как изобретенное ими становится каноном, и работы по их рецептам отличают „культурных“ живописцев — только тогда, возможна оценка первоисточника.

И так двигается живопись, так чередуются ее этапы, меняя существеннейшее — рецепты строительства холста, цеховое уменье, те приемы, которые являются необходимыми для того, чтобы сделать произведение искусства доступным пониманию зрителей, способным захватить их формальной сущностью трактовки.

Задача эта была в значительной степени облегчена в те времена, когда понятие „живописной культуры“ не было так капризно и не менялось так часто. Цеховая школа давала тогда рецепты для изготовления грамотной живописи. Учебник упрощал задачу строительства. Оттого тогда не было столько изобретателей, как

в новейшее время: они были излишни, ибо никто не сомневался в дельности трактатов Леонардо, Вазари, или в учебнике иконописания: творчество облегчалось ясностью плана, по которому выводились живописные построения.

Задачи, выдвигаемые каждой эпохой, исключительно строительные. Эпоха сказывается только на этом моменте живописи: второй же, эмоциональный — остается всегда независимым, вне прямого влияния времени. Однако эмоциональный момент никогда не может существовать без строительного, ибо последний—неумолимое требование эпохи: формальный подход — первое условие сознательного, профессионального отношения к матерьялу.

Подлинный живописец выражается средствами живописи, эмоции его не выходят за рамки матерьяла. Значительные и глубокие переживания неживописного характера, первоначальная стихия которых — музыка, поэзия или философско-рациональное мышление, потеряв свою связь с матерьялом, превращаются в диллетантскую бесплоть. Ропс, Чурлянис, отчасти Врубель, тому примером.

Наглядным доказательством того, как эмоциональное начало не зависит от времени — является родственность эмоциональной сущности художников, живших в разные времена: Фра-Анжелико и Балдунг Грина, Шагала и Руссо, Брейгеля и Босха, Гойи и Домье. То волнение, та теплота, та атмосфера, которые распространяются от их творчества, то основное человеческое начало, которое обусловливает их вечную ценность — от времени не зависит.

Убедительности эмоции эти достигают, когда каноны и требования времени являются их основой, отправным пунктом для выявления индивидуального. Это особенно ясно на коллективном искусстве, в русских иконах

Мать с ребенком, масло, 1914 Собр. Каган-Шабшай, Москва

Процессия, тушь, 1914

и византийских фресках. В них композиционные схемы заранее даны до мельчайших подробностей; на линиях и плоскостях, строго обусловленных нормами стиля, предопределенных до миллиметра, может быть ясно учтено то личное и эмоциональное, что выдвигает Рублевские иконы или Софийскую мозаику выше общего уровня.

Тонкость в переработке того, что дало время, незаметно малое, но величайшее по значению, начало — делает эти произведения памятниками духовной культуры, а не историческими или археологическими документами.

Выражение этого извечного начала, индивидуальной ноты в искусстве, гениальный Розанов, творчество которого соткано было из вчувствований в мелочи человеческого трепета, определил словом „чуть-чуть".

Стоя под сводами храма Св. Марка в Венеции, он почувствовал в мозаиках всю гениальность едва заметного, тех нюансов „мелочей", которые мозаичисты выдвигают на фоне традиционных канонов.

„Чуть-чуть" мозаик этих, неизъяснимая тайна их, лежит вне рецептов, по которым камешки прикладывались один к другому.

„Чуть-чуть" это — не в традиционной схеме. Ведь вся спокойная симметрия композиции, точная, до миллиметров четкая, ясность речитативной повторяемости групп, пространственно-замкнутых кругами сводов, линейная устремленность к центру в секторе, утрировка в пропорции фигур, даже орнаменты, все от большого и до малого, не изобретение, не выдумка мастера, закончившего эти работы. Но личная гениальность художника заставила его углубить вчувствование, заставила его, смакуя красочные взаимоотношения, то прибавлять немножко белил, то оставлять между камнями больше расстояния, и это незаметное „чуть-чуть" ожигает нас на фресках огнем сосредоточенной углубленности.

Напряженной монументальностью, мучительно-тяжелым образом выплывает Мария между Марком и Иоанном: чудом гениальной мелочи.

„Чуть-чуть“ выражается в эмоциональном волнении, в индивидуальном отношении мастера к окружающим вещам, в экзальтированности, в убедительности, которые существуют только при вере без остатка.

Ценность и сущность эмоционального творчества в выяснении отношения творящего к окружающему миру. Органичность подобного произведения — не в систематической логике построения, а в „чуть-чуть“, округляющем учебные истины.

То, что систематика порождает, то, что школа и ее рецепты требуют, все задачи и проблемы, выдвигаемые эпохой, вся логика канонов — только строительный план.

То, что выносит произведение „чуть-чутного“ творчества за пределы канона, то, что превращает его в живой организм, это именно эмоциональное начало. Оно порождает таинственную связь мира вновь рожденного с окружающим нас.

Из какой почвы выростает эмоциональная самостоятельность примитивиста Руссо — из атмосферы ли флорентийских наивностей Фра-Анжелико, или из наивностей Сиенских, из детских ли рисунков, из малярных ли вывесок или росписей провинциальных кроватей, или она просто высосана из пальца? У кого, на чем учился Шагал летать по воздуху, отрубать головы, насквозь видеть предметы, нас интересует не так, — как то, чему он не учился и чему не учатся: его эмоциональная сущность.

Смерть, масло, 1909 Собр. Л. Сева, Петербург

Нищий, масло, 1914 Собр. Каган-Шабшай, Москва

Именины, 1915

Зеркало, 1916 Музейный фонд, Петербург

ШАГАЛ принадлежит к „чуть-чутникам“, визионерам, сказочникам, в „таинственности“ которых так много матерьяла для литераторов.

Поэтому — „Шагал — философ, Шагал — рассказчик, бытовик. Шагал — русский еврей, хасид, выученик французского модернизма“ (Тугендхольд).

Поэтому — „он и идилличен и романтизм у него Степки-Растрепки. И Шагал — голова Яна и сказочный принц абсолютной краски“ (Теодор Дейблер). Точно также и все другие блестки литературного красноречия по поводу Шагала, из которых можно было бы составить словарь эпитетов, грешат литературой против разбора по существу.

Ведь всякая фантастика, необычайность, сказочность визионера — богатый матерьял для литературных экскурсий. Между тем, следовало бы отличать литературную фантазию психологического свойства от многосложности живописного образа.

Груды слов не охватят сущности подлинной живописи — иначе сама живопись была бы излишней, и сущность шагаловского творчества можно только постигнуть так, как оно было создано — чувством, эмоционально.

Поэтому о ней можно говорить „по поводу“. Волнующая теплота эмоциональных отношений связывает

творца со всеми окружающими его предметами, и с каждым из них в отдельности.

Истинно прозорливое наблюдение начинает с мелочей, с едва заметных пустяков. Раскрытые мелочи поднимаются художником до мирового значения, обнаруживая свою закономерность, свою сущность, становясь адэкватными целому, большому.

— „Мелочи суть мои боги“ — эта фраза „чут-чутника“ Розанова применима вполне и по отношению к Шагалу. Трактовка Шагалом окружающих его, укладывающихся в круг его зрения и осязания предметов, приводит к такому заключению.

Концентрация внимания на отдельных мелочах характерна для индивидуального творчества.

Раскрытие притягательных взаимоотношений всякой вещи, ее магнетической силы, отайнение, как средство усилить ее значительность и смакование подробностей личной жизни — еще углубляют этот разительный контраст между обыденным и его утрировкой, перерождением, вплоть до гротескного, до потери границы между „настоящим“ и „не настоящим“.

В силу этого и семейная жизнь и собственный его ребенок, и состояние его, Шагала, здоровья, — все частные мелочи его быта — пища для его творчества. Шагал не может быть абстрактным. Сами задачи ремесла: ритм, объем, фактура, — преследуются им не как самоцель, а как формы выявления его фантазии, как плоть его живописных образов. Мелочи быта своих персонажей он смакует с упорством и трудолюбием, характеризующими его любовь к ним.

Персонажи — это окружающие его предметы и, главным образом, родственники. Он их тянет с собой повсюду: в Париж, Москву, Берлин. Они его неизменный багаж, необходимые принадлежности его обихода. На интимных

мистериях его родного быта, где дяди и тети, любимые бедные родственники из маленького Лиозно, окружены сиянием его любви. Главное — общая, разлитая всюду теплота, температура, атмосфера интимности, без которой творчество Шагала не заражало бы нас, не втягивало бы в свой круг.

Во всем чувствуются его родные, и родные вещи: и отцовская парикмахерская и собственная жена, лошади и коровы — оттуда — из Витебска. Шагал любит всех и все, но свое, своих, он любит по особенному.

— „И да простит мне Бог, если в моей характеристике я не включаю той телячьей любви, которую я вообще питаю к людям. А ведь мои родные более святые, чем кто-либо. Я так хочу“ — говорит Шагал в „Записках“, этих изумительных документах, которые читаешь, как записки средневекового мастера.

Нет, Шагал не только „так“ хочет — он иначе не может.

Поэтому биографические сведения, записная книжка — все играет роль пояснителя его вещей. И перед ними не забываешь:

Он родился в Витебске. Он русский. Он еврей. Он женат. Ему „удалось“ видет Эйфелеву башню. И в Париже он своих дядей и теток из Витебска не забыл. Он и там их любит, даже еще больше. Там только они выросли в его глазах и, когда он снова возвратился в Витебск, они раскрылись ему необъятно вечными.

В его дневнике читаем:

„Все заборчики, коровки, овцы, евреи, казались мне в Витебске такими же односложными, простыми, вечными, как постройки на фресках Джиотто“.

Чувствуешь, как истинная любовь все любимое видит прекрасным и вечным, замечает все мелочи, и всякая

мелочь для нее полна любовного трепета; так завиток на виске любимой кажется символом необычайной важности.

И Шагал вечный любовник этих только ему по праву принадлежащих мелочей. Эти мелочи он хочет увековечить. Себя и своих родных. Характерно, как, находясь в Москве, Шагал с болью говорит:

— „Умер город. Окончен Витебский путь. Ведь это ужасно не поставить памятника до сих пор ни папе, ни Розе, ни Давиду."

Творчество Шагала — не бред фантазирующего поэта, где туманные мечты приобретают формы реальностей, а передача живой действительности, плотской, явно-осязаемой. Его холсты — психологические документы, но благодаря своим живописным достоинствам, они становятся памятниками живописи.

Но ни один холст Шагала не раскрывает новых возможностей формальных. Работы Шагала отличительны своим своеобразным колоритом, тональной насыщеностью, цветосилой.

Лепка краской, модуляция тонов, живописность Шагала, органично связаны и с архитектоникой вещи: уравновешенность и весовая легкость тона — логичны и обоснованы композиционно; в свою очередь композиционная замкнутость, линейная ритмичность еще больше подчеркиваются тонкостью фактурной, благородством поверхности.

Шагал не криклив в своих фактурных шумах, в разнородных комбинациях поверхностей, — а заботливо утрамбовывает отдельные части холста. При этом, слитость чисто-абстрактных живописных плоскостой с реальными элементами придает им убедительную остроту. Но то, что сообщает им не временную ценность, что делает их значимость и вес осязаемыми для всякого, доступными

Венчание, 1920 Музей Живописной Культуры, Петербург

даже для профанов — это та атмосфера, тот жар убедительности, горячности, которые, благодаря своим живописным достоинствам, выносятся за личное, случайное и заставляют интересы его, Шагала, и, пожалуй, интересы его родственников, воспринимать в аспекте мировой значительности.

И они так воспринимаются, облюбованные мелочи его холстов, характерные штришки его любимых предметов, трепещущие следами его прикосновений, смакуемые им пунктики, точечки, крестики, звездочки, завитушки, пуговки, шарики, характерные надписи, буквы, заборчики, окошечки, лампочки, подсвечники, козлята, крыши, трубы, лестницы, уборные, мочащиеся мальчики, совокупляющиеся животные, кошки, танцующие человечки — излюбленные мелочи, кусочки подробностей, возведенные в монумент — они воспринимаются сущностью Шагала. Шагаловское местечко это: заборчик, где каждая дощечка обконтурена и покрыта едва заметным слоем белил, домик, расфактуренный наполовину миниатюрными кирпичиками, домики с крошечной трубой, а на „здании“ этом маленькие пунктики — оконца с занавесочками, крошечные деревца. Вспоминаешь Менделе Мохер Сфорим, которому местечко казалось небольшим мусорным ящиком, заваленным разноцветными бумажками.

Общим схемам он научался и у кубизма, и у народного лубка, и у детского рисунка, и у Руссо и у итальянских примитивистов, но кому это интересно? Нужным оказывается знать его семейные дела, место его рождения; именно этого не забываешь перед его картинами, убедительными своей чуткой проникновенностью в его, Шагала, быт.

По своим эмоциям — Шагал близок еврейскому народному творчеству, интуитивно воспринятому им и понятому, притом, не только с формальной стороны.

Ведь основное, композиционное, строительное начало в еврейской архитектуре, орнаментике и росписях барочно, ампирно, или эклектично, но все же то, что делает их еврейскими, традиционными, это мелочи, капризы, становящиеся законами.

Этими порывами фантазирующей изобретательности, черточками, штрихами, подчеркивающими остроту восприятия, незаметными мелочами, капризами, едва изменяющими характер основной схемы — Шагал живет ими не из-за хассидизма его психологии, а именно, благодаря „мелочам", создающим пряную атмосферу.

На формальностях холстов Шагала, на композициях их, на этих простеньких, примитивных схемах, прикрытых рубашкой его эмоции, — школы, поколения учиться не будут. Но на Шагале учились его восприятию мира. Его психологизм служил импульсом. Из его индивидуального, органического переживания сделали метод.

Экспрессионизм начался с Шагала, он его родоначальник. Наивность взрослых, игра в куклы бородатых были подражанием искренней, святой простоте Шагала. Но переживания Шагала принадлежат только ему. Ему одному они свойственны. Произведения этого рода всегда будут носить его печать.

Характер переживаний Шагала всегда остается один и тот же; одни и те же психологические моменты повторяются на всем протяжении его творчества; и в Витебске, и в Петербурге, и в Москве, и в Париже, и в Берлине — Шагал остается всегда самим собой, разворачиваясь в основном с твердостью и незыблемостью очевидной.

„Похороны" и „Свадьба" (1909) — наметили это основное. Дальше, через парижский „Автопортрет", через „Молящегося Еврея" и росписи Еврейского Камерного Театра в Москве — ясны вехи его движения.

Эскиз росписи Еврейского Камерного Театра, акварель 1920

Деталь стенной росписи,
1920

Еврейский Камерный Театр,
Москва

В своем однообразии — Шагал тысячелик. Но, при всей своей изобретательности, при неожиданности замыслов, он никогда не распоясывался „по-русски“, не расходился вширь, не отплясывал, не нахальничал, не бил посуды, хотя, как „футурист“, должен был бы это делать.

Если сравнить его с русскими футуристами — Бурлюками, Лентуловым, Ларионовым, Гончаровой, видишь, что динамика Шагала — внутренняя. Он всегда спокоен, сосредоточен, углублен. Динамика Шагала поистине динамика хассидского танца. Не выхождение из себя, а углубление в себя: статика в динамике.

Импрессионистка Берта Моризо говорила когда-то про Монэ, что, когда смотришь на его солнечные этюды (знаменитые „Стоги сена“) — то знаешь, куда направить свой зонтик. Точно так-же, когда смотришь на холсты Шагала, знаешь все расположение местечка, и то, где находится бакалейная и мучная торговля, где живет парикмахер, где оставлено открытым окно, где играют ребятишки, где расположена уборная, куда ведет маленький переулок, и что там делает маленький мальчик; и того, что парикмахер в Лиозно просит платить вперед, вы тоже не забываете — так хочет Шагал.

Ведь в своем местечке он почитаемое лицо, он семьянин и отец. Он буржуазен, как никто из современных художников: мещански-буржуазен.

И эротика его местечкового характера — святая эротика семейного ложа, чистая, как молитва беременных женщин.

Шагал черпает соки в окружающем быту. Он не бесплотный фантаст, не абстрактный геометр. „Однако, мне кажется“, говорит он, „не будь я евреем (какое содержание я вкладываю в это слово!), я или вовсе не был бы художником или был бы совсем другим“.

Простенок стенной росписи,
1920

Еврейский Камерный Театр,
Москва

способности его в ученьи ограничены; основное в парижских холстах Шагала — не принцип кубистического строительства или мышленья, а одежда кубизма, то „содержательное“ начало, которое не в корень кубизма уходит.

Автопортрет с шестью пальцами, такой неожиданный, горячий, молодой, оправдывает разрезы щек, геометризацию линий, всю чудовищную беспринципность, несколькими убедительными мелочами: точечкой слезной ямки в глазу, замысловатым цветком в петличке, неожиданным, курьезным шестым пальцем одной руки.

Так и в „двух фигурах под деревом“ изрезанность их геометрическими линиями не оправдана живописной логикой. Реалистические листочки еще больше подчеркивают неосознанность кубистического принципа.

Шагала скорее всего следует отнести к „экспрессионистам“, согласно германской терминологии, или к „футуристам“, как его в России и окрестили. Течения эти — формально не ясно очерчены, и Шагал, не ставящий себе почти никаких явно формальных задач, ближе всего к ним подходит. И портреты Шагала особенны: он с натуры не пишет. Лицо, одухотворенное лицо человеческое, он трактует контрастно предметам. Все фантазии его только преображения натуры. Шагал повторяется, когда теряет непосредственную связь со своим родным, когда он живет только воспоминаниями.

Свой витебский „мотив“ он возит повсюду. Это даже не Россия. „Ведь России хорошо я не видел. Я видел лишь Петроград, Москву, местечко Лиозно и Витебск. Последний совсем особая страна, особый город.“ И дальше: „Город, где десятки, чуть ли не сотни синагог, мясные лавки, прохожие. Какая же это Россия! Это только мой город, мой, который я нашел“.

Тот, для кого эта атмосфера чужда, не видит всего Шагала. Но и части было достаточно, чтобы окрылить

стольких экспрессионистов в Германии, Чехии, Австрии, Скандинавии. Вторая половина почитателей, знавшая, любившая Витебск, местечко, еврейство, выбрала козы и заборчики Шагала знаменем своего национального пластического возрождения. И не даром. Ибо Шагал продукт еврейской культуры, и те мелочи, из которых состоит его творчество, предметы еврейского обихода, воспринимаются на его холстах еврейскими, национальными.

Пальмовая ветвь сама по себе не является национальным символом, но та, которая находится в руках у шагаловского черно-белого, в черной атласной ермолке, еврея, приобрела национально-еврейский характер. В этой зеленой полосе, на фоне серого талеса, национальной является трактовка, не только чистота структурных элементов, но вся атмосфера психологических наростов. Национальный матерьял здесь — живописное выявление еврейского местечкового быта.

Шагал весь из письменности еврейской, из богатств народной фантастики, из народной простоты. Шагаловские корни — в глубокой, жирной почве захолустного местечка. Живописная культура осталась на нем внешним лоском. Он весь в своем детстве. Откуда любовь к определенным цветовым взаимоотношениям, к черному бархату, к фиолетовому, переходящему в красно-бордовое, как не от атласа, шелка талесов, мешечков для тфилим, от патетичности, торжественности предметов религиозного обихода, от воспоминаний его детства.

В этой концентрации пафоса, глубинных объемов, глубоких контрастов серого, бесконечно-синего и красновато-бордового отразилось его трепетание, уважение перед святыми предметами религиозного обихода.

Традиционность, достоинства большого мастерства, (несмотря на свою подлинную изобретательность) наглядней всего сказываются в одной из лучших вещей

Деталь стенной росписи,
1920

Еврейский Камерный Театр,
Москва

Деталь стенной росписи, 1920 Еврейский Камерный Театр, Москва

Шагала „Молящийся еврей“. Там трепет и свежесть живого, образного, острого наблюдения, через наследственно переданные наборы опыта, через пронизывающий холст, насыщенный цвет, через усиление, обострение цветовых контрастов, через объемно-пространственные взаимоотношения, выявленные чрезвычайно сильной характеристикой отдельных абстрактных плоскостей, связанных с реальными, — достигают монументальности фрески.

В этой любви к контрастам, в этой пылкости нестареющей любви к матерьялу, в теплоте и трепете самого восприятия, — в этом Шагал близок цеховым мастерам примитивистам.

И любовь к своим местечковым персонажам у него напоминает любовную простоту и наивность Брейгеля или Ван дер Венне. Трогательно воспоминание об одном бедном еврее, появлявшемся в одной нижней рубахе на улицах Лиозно. „Что ж это ужасно, воспоминание об этом голоштаннике всегда наполняет мое сердце особенной солнечной радостью. Как будто на улицах воскресла живопись Мазаччио, Пьеро де ла Франческа.

Богатство Шагала — это привезенные из Лиозно маленькие персонажи его живописи — родственники и хорошие знакомые. Он с ними считается во всем. Даже перед отъездом из Витебска он советуется по этому поводу с уважаемым ребе.

И мама Шагала дает ему советы в живописи. „Мама находит, например, что в картине „Рождение“ женщине нужно завязать живот. Я немедленно исполняю ее желание. Правильно: тело оживляется“.

„Берта приносит цветы, синие, зелень, вся в белом она, в черных перчатках — и я пишу ее портрет.

Сосчитаны все заборы города — и я пишу „Смерть“.

Проверен пульс домашних — и я пишу „Свадьбу“.

Хорошо мне с Вами, но... слыхали ли Вы о традициях, об Эксе, о художнике с отрезанным ухом, о кубах, квадратах, о Париже? Витебск, я оставляю тебя ... оставайтесь сами, селедочники!"

Но что остается Шагалу без них? В Париже он словно в Лиозно с теми же селедочниками. Он с любопытством смотрит на Париж из окна своего ателье и видит: кошку, домики из детских рисунков, Эйфелеву башню, неожиданно напоминающую могилевскую синагогу, и две летящие с парашютом фигуры, а комната, из окна которой он смотрит, наполнена обычными аксесуарами его „интерьеров". Париж он видит только из окна, ближе он подойти боится. И не напрасно. Так Париж обернулся для него Витебском. Париж, Москву, Берлин, Шагал превратил в свой родной город.

Грандиозности Шагал не чувствует. Шагалу нужен уют, рамки, границы, которые он может наполнить собой, своим существом: „Первое, что мне бросилось в глаза, было корыто, простое, четырехугольное, полуглубокое, полуовальное — базарное корыто; в нем вполне вместился я", — и все вещи ложе для его нежностей.

Большого, широкого Шагал не воспринимает. Война, Париж, революция ему чужды. Они постолько интересны, посколько отражаются на мелочах. Война — это для Шагала: — несколько евреев, плюс кокарды, пуговицы, погоны с номером полка, ордерочек, повязка. Грохочущих пушек он не чувствует, он вырезывает мелочи из повседневности ножницами любопытства и склеивает их в черно-белые гротески.

Эскиз костюма к пьесе Шолом-Алейхема „Мазельтов“ 1920

Эскиз декорации к пьесе Шолом-Алейхема „Это ложь!“ 1920

С таким же волнением, как, может быть, дед Шагала — Сегал расписывал Могилевскую Синагогу, знаменитый и знающий себе цену Шагал расписывал Московский Еврейский Камерный Театр. Фрески, которые до сих пор остались лучшим из того, что он сделал, в которых основные устремления Шагала развертываются блестящим калейдоскопом внутренне связанных отдельных картинок.

Он разделил общую задачу на пять тем. В „введении" к ним он синтезировал арлекинаду еврейского театра и гротеск еврейской местечковости, создал пластическую пантомиму, где кувырканья фантазии достигают остроты необычайной.

Вся „живописность" фресок чисто еврейская, помимо своей еврейской сюжетности, они в цветистости и графической линейности, в композиционной необходимости и фактурной утрировке подчеркивают еврейский общий тон. Все фигуры „батханов", коз, кур, коров, клоунов, музыкантов, вытекают убедительно одна из другой, развертываются с музыкальной ритмичностью синтетической увертюрой к пяти отдельным темам. В некоторых из них минимум живописных средств достигает высокой выразительности и экспрессивности. Так в серой „Любви" скупость и ограниченность красок подчеркивает резкую выразительность и цепкую образность. Интересно сравнить

росписи Камерного Театра в Москве с эскизами к ним. Основные композиционные линии, схемы, структурная основа мало интересовали Шагала — он всегда грамотно сделает: но подробности были намечены заранее. Круга, в который включены центральные фигуры музыкантов, нет на эскизе, но сапог отскочивший от фигуры, черточки, штришечки уже налицо.

КАК график Шагал очень значителен. Его штриховая манера породила многих подражателей. Целая группа еврейских художников исходит от Шагала, и главным образом в своей графике.

Целая эпоха еврейских иллюстрированных изданий связана с ним и его влиянием. Ведь графика „иллюстративна". Для фантазии гротесков она благодарный матерьял, учерняющий контрастность пятен. И здесь примитивизм, упрощенность Шагала особенны. Черно-белые ритмические взаимоотношения выявлены изумительно по технике и мастерству: количество штрихов, пятен минимально, но вместо обобщения играют роль мелочи, как например в графических иллюстрациях к Перецу „Летающий еврей", — пальцы, ботинки, пуговицы, глаз, ермолка, линия заборчика, штришки на домиках, три точки оконца: — минимум Шагала — это минимум схематических общих линий, а не урезывание деталей.

КУБИЗМ Шагала на фоне Пикассо, Брака, Леже, футуризм Шагала на фоне Боччиони, Маринетти, Бурлюков, Гончаровой, Ларионова, супрематизм Шагала на фоне Малевича, Родченки, — аналогичны своеобразию

Эскиз костюма к пьесе Шолом-Алейхема „Это ложь!“ 1920

Уборная, рисунок, 1921

еврея-хассида в шелковом капоте, в сапогах, с палкой, на улицах Парижа, Берлина, Лондона, на фоне витрин, трамваев и омнибусов.

Ведь никто еще не разгадал тайны национального. Бороды, палки, шелковые сюртуки и халаты носят не только евреи, и лишь острый глаз чувствует всю специфичность традиционных взаимоотношений матерьялов, выражающихся иногда в смутном, еле заметном различии черного бархата и черного шелка, различии белого на белом. В этом сущность живописи, ибо живопись имеет свои рамы, свои объекты и интересы, свои внутренние достижения, свою лестницу восходящей квалификации, связанную со всей живописной культурой.

В кругу живописи, в среде ей присущих задач, Шагал занимает особое место. Место это обусловлено не только ролью, которую он играет для выявления еврейской формы, для народнического направления еврейской живописи, но и чисто живописными достижениями его. Но значительность его работы в „национальном“ духе заставляет многих не замечать его специфических черт — признак высочайшего достоинства, придающий ему ценность общечеловеческую.

Сила Шагала такова, что, превратив личное свое, персональное, семейное в общественное, национальное, он сумел поднять его до интернационального. И в этом его заслуга.

# СПИСОК РАБОТ М. ШАГАЛА ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ В НАСТОЯЩЕЙ КНИГЕ

1. Фронтиспис. Зеленый Еврей, 1914
2. Смерть, 1909. Собств. Л. Сева
3. Нищий, 1914. Евр. Галлерея Каган-Шабшай, Москва
4. Мать с ребенком, 1914. Евр. Галлерея Каган-Шабшай, Москва
5. Процессия. Рисунок 1914
6. Именины, 1915
7. Зеркало, 1916. Музейный фонд, Петербург
8. В семье, 1916 (акварель)
9. Над городом, 1917. Музей Живописной Культуры, Петербург
10. Акробат со скрипкой. Рисунок 1919
11. Венчание, 1920. Музей Живописной Культуры, Петербург
12. Эскиз росписи Еврейского Камерного театра в Москве, 1920

13.
14. } Простенки росписи Еврейского Камерного Театра в Москве, 1920

15.
16. } Детали стенной росписи Еврейского Камерного Театра в Москве, 1920
17.

18. Эскиз костюма к пьесе Шолом Алейхема „Мазельтов“, 1920. Москва
19. Эскиз декорации к пьесе Шолом Алейхема „Это ложь!“ 1920
20. Эскиз костюма к той же пьесе, 1920
21. Уборная. Рисунок 1921

PETROPOLIS

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C